

VIGILIA

2005 / 8



„Üdvösséghezók”

KARAFFA JÁNOS: **Ítélet és üdvösség a prófétai igehirdetésben**

HORKAY HÖRCHER FERENC: **Politikai üdvösségtanok**

LÁZÁR KOVÁCS ÁKOS: **A film üdvösségajánlata**

**Határ Győző, Lászlóffy Aladár, Makay Ida
és Nádasdi Éva versei**

VASADI PÉTER: **Jegyzetlapok. Generációk dialógusa; az mi?**

GÁSPÁR CSABA LÁSZLÓ: **A filozófia mint út**

Beszélgetés Maróth Miklóssal

LUKÁCS LÁSZLÓ:	Boldogság és/vagy üdvösség	611
----------------	----------------------------	-----

„ÜDVÖSSÉGHOZÓK”

KARAFFA JÁNOS:	Ítélet és üdvösség a prófétai igehirdetésben	612
HORKAY		
HÖRCHER FERENC:	Politikai üdvösségtanok. Valláshoz hasonló evilági hatalomgyakorlás a modernitásban	621
LÁZÁR KOVÁCS ÁKOS:	A film üdvösségajánlata	631

SZÉPÍRÁS

LÁSZLÓFFY ALADÁR:	Egy esti kozmikus kanyarban (<i>vers</i>)	638
KILIÁN ISTVÁN:	Ágoston Julián (<i>tanulmány</i>)	639
VASADI PÉTER:	Jegyzetlapok. Generációk dialógusa; az mi? (<i>esszé</i>)	648
HATÁR GYÖZÖ:	Jákoblétra; Elesni jó; Csutorás (<i>versek</i>)	650
DARU GÁBOR:	Hit és hitetlenség útjai Márai Naplóiban (<i>tanulmány</i>)	653
MAKAY IDA:	Visszhangot ver; A Nap helyén; Megperdültek (<i>versek</i>)	661
NÁDASDI ÉVA:	Az éjszaka tüzeiben (<i>vers</i>)	662
SZABICS GÁBOR:	A városi ember Pilinszky írásaiban (<i>tanulmány</i>)	663

A VIGILIA BESZÉLGETÉSE

■	Maróth Miklóssal	669
---	------------------	-----

MAI MEDITÁCIÓK

GÁSPÁR CSABA LÁSZLÓ:	A filozófia mint út	678
----------------------	---------------------	-----

KRITIKA

MAKAI PÉTER:	A távol tartott globalizáció. Rüdiger Safranski: <i>Mennyi globalizációt bír el az ember?</i>	684
--------------	--	-----

SZEMLE

(a részletes tartalomjegyzék a hátsó borítón)	687
---	-----

A film üdvösségajánlata

LÁZÁR KOVÁCS ÁKOS

1963-ban született, a PPKE BTK Esztétika Tanszékének oktatója. Legutóbbi írását 2004. 3. számunkban közzétük.

¹F.-X. Kaufmann: *Auf der Suche nach Erben der Christenheit*. In: *Uö: Religion und Modernität. Sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Tübingen, 1989, 70skk.

Értelemadás — üdvösségkérdés

²A kérdésről bővebben I. Kirsner: *Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen*. Stuttgart – Berlin – Köln, 1996.

³Vö. K. Rahner: *A hit alapjai*. (Ford. Endreffy Zoltán.) Szent István Társulat, Budapest, 1983, 61–109.

A bizonyosságról való gondolkodás az értelmesség, végelemzésben az élet értelmességének kérdését érinti, ami az üdvösségfogalom irányába (is) vezetheti a reflexiót. Az élet egészét érintő kérdésesség a valóság különböző szeleteit, az emberi nem, a társadalmiság, a személyes élet teljes vonatkozási rendszerét érinti. A művészet mint értelemadó rendszer saját beszédmódján szól e kérdésességről — alkotásai révén beavatkozik, részt vesz szellemi küzdelmeinkben. Egyik munkájában Franz-Xaver Kaufmann lényegi kérdéseket szegez az embernek, annak értelem- és jelentésadó képességét vizsgálva. Néhány, az élet egészével kapcsolatos problémát jelez, amelyeket illetően a művészetnek is valamiféle elhatározásra kell jutnia akár az ábrázolás, akár a kifejezés vonatkozásában. Szerinte ilyen az indulatkötöttségek, vagy a félelemlelküzdés; a hétköznapiakon kívüli cselekvések irányítása; az esetlegesség-feldolgozás terhe; a közösségképzés és szociális integráció legitimációja; az értelemalapítás és a világ „kozmoszá” formálása; valamint az adott társadalmi viszonyoktól való eltávolodás problémája.¹ Mindegyik kérdés sajátos vizsgálatot igényelne, véleményünk szerint azonban az egész kérdésköteg az istenkérdés pszichológiai, szociológiai, kozmológiai leképeződése, ezért kellő távolságtartással az említett problematikák mindegyikét bevonhatnánk mostani vizsgálódásunk menetébe, hogy árnyalják, elmélyítsék annak eleve előttünk álló kérdésességét. Most mégis csak az értelemadás; másképpen feltéve — a bizonyosság-kérdés; kissé átalakítva — az üdvösségkérdés irányába tájékozódunk.² Az üdvösség a zsidó-keresztény hagyomány szerint istenközelséget jelent, ami részesíti az embert Isten jelenlétének immanens és transzcendens jelenlétével. Mivel a fogalom vallási-teológiai megalapozottságú, amennyiben nem akarjuk a fogalom tartalmi körét túlterhelni, maradjunk e zsidó-keresztény fogalom jelentéstartományának közelében. A film értelemkereső munkájában találkozunk a vallási-teológiai természetű kérdésességgel. Nem állítjuk, hogy ez lenne legfőbb találkozása, de azt igen, hogy ez az egyik legfontosabb területe annak a senkiföldjének, amelyen mindannyian, a filmkészítők és a filmnézők is vándorolunk Isten végső jelenléte felé. A filmművészet üdvösségközvetítő vagy e közvetítést elvető kísérleteit már eleve a rahneri, előzetesen megfogalmazott világ-egész értelmeződéseként (is) tekintjük.³ Azt vizsgáljuk, hogy a film mint művészet, a filmművész mint alkotó milyen vonatkozási pontok mentén szem-

**Film és
bizonyosságigény**

besül az előbb jelzett problematikával — kérdéseiben válaszokat keresve, azokat elutasítva. A matematikai, fizikai, majd az ezeket irigységgel követő szellemtudományi, társadalomtudományi egzakttság csak egy bizonyos pontig képes saját illetékességi területén belül maradni. Tekintsünk csak a film 110 évének utolsó évtizedeire: a film (is) az elmúlt század első felében pontosan e területek (egzaktságain) túl kezdett tájékozódni, és az irányzatok, mozgalmak, stílustörténeti korszakok burjánzó sokféleségével próbált „utánamenni” az előbbieken jelzett kérdésességnek. Mi történt akkor, amikor a rendező rádöbbsent arra, hogy a természettudományok bizonyosságkritériumának nem tud eleget tenni? Úgy tűnt, hogy valamiféle külső (technikai) és belső (szakmai, intellektuális) haladás majd meghozza a teremtettség teljes emancipációját. Azonban még a teremtettség is folyton kicsúszott a tények túl szellősre, érzéketlenre beállított mátrixából. Talán le kellett mondania a művésznak a kérdésesség megválaszolására irányuló igényéről? Ez az igény viszont nem akarás, vagy nem-akarás kérdése: időtlen szomjúságunk erősebb minden aktuális jóllakottságunknál. A rendezőnek talán éppen arról a reményéről, önhittségéről kellett lemondania, ami a (tőle és foglalatosságától lényegileg idegen, mert egzakt) természettudományos bizonyosság iránti irigységéből⁴ táplálkozott? A kérdések megválaszolatlanok maradtak, de a bizonyosságigény tovább kérte a magáét, miközben világos lett, hogy a természettudomány által kínált bizonyosságkritérium még a természettudományos beszédmódon belül is helyi értékű, jelentőségű. A bizonyosságigény megválaszolását kimódoló kritériumról mint igényről való lemondás nem lehetett könnyű a rendező számára, hiszen (épp hogy csak): „a modernizmus hozta meg Európa-szerte a film számára az elismert hatalom és dicsőség glóriáját. Azt a kivételes, jószerint tűnékeny pillanatot (nap- és pünkösdi királyságét), mikor funkció és forma egy átfogó ars poetica rendjében szerencsésen találkozott, az újítás élharcosává avatva a legfiatalabb, hetedik művészetet. E kegyelmi pillanat fénye vonzotta magához a többi művészet, sőt a humanista tudományok figyelmét is. Ez volt a kor, mikor egy rövid életszakasz idejére a (művész)film termékeny példájává válhatott brechti, barthes-i, freudista-lacani, althausseri, levi-straussi, foucault-i, feminista elméleteknek.”⁵ Még meg sem szerezte az áhított bizonyosságot, már el is veszítette — reményei beteljesületleneknek bizonyultak. A lemondás nemcsak azt jelentette, hogy a művésznak jórészt le kellett mondania a bizonyosságigényből származó kérdésesség megválaszolására tett direkt kísérleteiről, hanem azt is, hogy e lemondás mellett, épp e lemondással szemben tudatosítania kellett önmaga számára az előbbi bizonyosságigény folyamatosan ólálkodó, kínzó, tagadhatatlan jelenlétét. Igényét arra, hogy értse, megértse önmagát és világát. Paradox helyzet állt elő: a művész mindezt kell, hogy akarjon, ugyanakkor önkorlátozást is kell tanúsíta-

⁴Vö. Pilinszky János: *A teremtettség képe sorsa korunkban*. In: Uő: *Kráter*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976, 107.

**A bizonyosságigény
folytonos jelenléte**

⁵Bíró Yvette: *A rendtelenség rendje*. Filum, Budapest, 1996, 100–101.

⁶T. Elsaesser: *A német új film.* (Ford. Dobay Ádám et al.) Palatinus, Budapest, 2004, 377.

Művészet és világ-egész

⁷Bővebben tölem (L. K. Á.): *Jegyzet egy passióról.* Iskolakultúra, 2004/6–7. 186–190.

⁸B. Brinkmann-Schaeffer: *Kino statt Kirche? Zur Erforschung der sinngewährenden und religionsbildenden Kraft populärer zeitgenössischer Filme.* Rheinbach, 2000, 196.

⁹M. Heidegger: *A filozófia vége és a gondolkodás feladata.* In: Uő: „...költőien lakozik az ember...”. (Vál. és szerk. Pongrácz Tibor.) Budapest – Szeged, 1994, 255–277.

Kérdésesség és remény

nia. Közben, szinte észrevétlenül a film lemaradt, „a film elbukott a televízióval szemben, ahogy a televízió épp most bukik el a digitális információval szemben. A film szerelmesei közül sokan sajnálkoznak ezen átalakulás és átírás miatt...”⁶

A művészet olyan értelemadó rendszerként tételezi önmagát, amelyik akarva-akaratlanul (lényegéből következően) arra van kényszerítve, hogy a világ-egész értelmére vonatkozóan műalkotásokban megtestesülő kijelentéseket (vagy hallgatásokat, elhallgatásokat) tegyen — ebben is azonosul két másik beszédmód, a filozófia és a vallás radikális kijelentés-igényével. Kényszerítve van arra, (ahogyan a filozófia és a vallás is) hogy „igényt tartson” az „egész” valóságra. Ezen értelem-kényszer szerves része az üdvösségmotívum, ami különböző (esetünkben a zsidó-keresztény) mítoszok radikalitásigényéből származik, és ami mindig kimutatja a foga fehérjét: folyamatosan azzal fenyegeti a művészetet, hogy kijelentéseivel, kompakt, egyetemesnek kijelentett dogmaival felfalja azt.⁷ A művésznak reményben formálódó személylétére kellett válnia, mert be kellett látnia, „nem a mítoszok és legendák, nem az elavult vallás modelljei segítenek a »valós életben«, hanem a »valós« ember nagyra törő, felelősséggel bíró, kötelességet vállaló cselekvése.”⁸ Kényszerítve van azért is, mert a filozófia folyamatosan élet nélküli fogalmakká teoretizálja a bölcsesség belső, képi dinamikáját. A képet (a mítosz belső dinamikáját) pedig valakinek meg kell védenie, ha már erről (nagy vonalakban) a filozófia és a vallás is önelégülten lemondott.⁹ (A kiállítások, a filmszemlék, az „élő” képek, a bensőnket megmozgató mozifilmek, ahogy az élő vallási események, helyek — pócsi Mária, Csíksomlyó — vendégül látják a zarándokokat, akik tiszteletüket teszik a remény e látható, képi kifejeződései előtt.) A lemondás művészi aktivitással, reménnyel telítődése a modernitás utáni művész lét iránti kötelezettségének beváltása. Hamis ez a telítődés, amennyiben a művészpróféták, legyen az Rodin, vagy Hermann Nitsch, beérik a válasz illúziójával a kérdés reménybe helyezett jelenvalóléte helyett. Olcsókká lesznek, mert a feladat elől meghátrálnak: (szenvedélyes) bizonyosságigényük válaszokat teremt, és a (folytonos) válaszadás iránti belső törekvésük erősebb lesz a lemondás iránti kötelezettségükénél. Nem bírják el a kérdésesség terhét, összetörnek annak reális tétje alatt. Egyébiránt a reményről való lemondás proféciaát tagadó profétai mozdulata ontológiailag nem különbözik a reménnyel való telítődés kifejeződésétől, hiszen mindkettő ugyanarra a meghívásra (kérdésességre) válaszol. Reménnyel kapcsolatos javaslatok viszont esztétikai értelemben szemben állnak egymással: túl sokat vállal magára (és ezzel ízléstelenné lesz) akkor a művészet, ha többet akar (tud-e, akarhat-e többet?) annál, minthogy észrevegye, szemlélje és ábrázolásában (reménnyel telítődve) megragadja a tények mögé száműzött, reményt adó, folyamatosan közeledő

¹⁰S. Sonntag: *A pusztulás képei*. (Vál. Osztoivits Levente. Ford. Göncz Árpád et al.) Európa, Budapest, 1972, 5-43.

Komplex „látásbeszéd”

¹¹Vö. W. Flusser: *Gesten. Versuch einer Phenomenologie*. Frankfurt a.M., 1994.

¹²Montázsnek, vágásnak nevezzük a képsorból összeállítható folyamat megszerkesztését, szerkesztett egységgé formálását.

¹³K. Visarius: *Die Sprache des Films. Zur Ästhetik eines Mediums der Moderne*. In: M. Ammon – E. Gottwald (szerk.): *Kino und Kirche im Dialog*. Göttingen, 1996, 26.

Film és eszkaton

¹⁴Bíró Yvette: *A rendtelenség rendje*. I. m. 102.

valóságot.¹⁰ Ha érzelműségbe, pszichologizálásba, matematizálásba vagy szertartások imitálásába kezd, ismételten csak a tényekig juthat majd el, de nem a valóság dinamikájához. A remény-telítettség megragadása, ábrázolása még akkor is a (film)művészet feladata marad, ha ettől az előbb jelzett esztétikai és tudományelméleti megfontolások hatására az elmúlt időkben álprófétai módon igyekezett megszabadulni. A film rövid, 110 éves története nem a művészet, a társadalmak vagy a különböző meggyőződések stabilitása által meghatározott viszonyok között fejlődött — talán ezért is védtelenebb más, a (művész)generációk teológiája által évszázadok óta érlelődő és alakuló művészeti ágaknál. Willem Flusser egyik művében¹¹ — főképp a filmes Einzensteinre, Jean-Luc Godardra és a bölcsele Gilles Deleuze-re hivatkozva — a montázs¹² filmben kialakított speciális beszéd és tudásformáit elemzi. Ezek a komplex „látásbeszéd” a látás korábbi modelljeit alapvetően változtatták meg, alakították át egészen addig, hogy a látás világa — a montázs filmidőt és benső időt alakító képességén keresztül —, a film lényegileg kapcsolódott a másik, az időt és annak érzetét bensőleg átalakító művészeti ággal, a zenével. A film e sajátos nyitottsága (a látható és a nem látható irányába) révén többet tud és teljesít, mint „az egyszer volt, hol nem volt” típusú konkrét, direkt építkezésű történetek, műalkotások. Elbontja „egy valós, vagy lehetséges irányába tájékozódó történetiség elképzelését, az elmúlt, a jelenlévő, és az eljövendő imaginárius jelene javára.”¹³ Az itt létre jövő (ami elmúlt, ami ugyanakkor eljövendő is) maga az imaginárius jelen, ami az eszkatologikus tér- és időtlenség végidőt (*eszkaton*) megjelenítő sajátosságait tárja föl: „A film kinyilatkoztatás. Nos, ez a meghatározottság, ez a szilárd morális-szemléleti bázis tört szét, ürült ki az ideológiák alkonyát hozó elmúlt évtizedben. A kiábrándultság nyomába lépő manierizmus, mint mindig, egyszerre tárgy és gondolat, valamint stílus és írásmód válsága. És innen már csak egy lépés a fegyverletétel. A kritikai magatartás konfliktuscentrikusságától, az ambiguitás hangsúlyozásától a meghatározatlanságig nyílt ki a tér.”¹⁴ A film (ha tud és mer kinyilatkoztatás lenni) pontosan azt teszi láthatóvá, ami az *eszkaton* titka, az elnyert jelentés már itt formálódik és a végidő (*eszkaton*) velünk, bennünk alakul. Nem állítjuk, hogy erre a tánc, a zene, a festészet, az irodalom, a festészet (vagy Puskás Öcsi) ne lenne képes, de azt igen, hogy a film teret, időt, mozgást alakító írásmódja eleve és lényegileg ebben az eszkatológiai képiségben alakul, fejlődik, úgy, hogy maga a kép válik jelenvalóvá, és nemcsak a belső kép értelmében, hanem a külső esemény érzéki telítettségében is. Ennek legfőbb oka, hogy itt olyan szubjektív objektivitás ábrázol, amit egy technikai eszköz „hajt végre”. Azt látjuk, amit a kamera objektívje lát, illetve amit a vetítő vetít. Minden trükk, effektus a bemenet vagy a kijövetel horizontján ebben a szubjektív objektivitásban érvényesül. A múlt-jelen-eljövendő imaginárius jelene nem más te-

¹⁵Uo. 90.

A konkrét és az absztrakt

¹⁶Bíró Yvette: *Profán mitológia*. Osiris, Budapest, 1999, 74.

¹⁷A. Tarkovszkij: *Tükör* (1974), I. Bergman: *A hetedik pecsét* (1956), A. Kurosawa: *Véres trón* (1957). Nincs lehetőségünk Cocteau, Dreyer, Bresson, Bunuel, Ozu, vagy Fellini, Cassavetes, Lynch, Egoyan (és a többiek) idevágó próbálkozásainak elemzésére.

Apokaliptika — eszkatológia

¹⁸W. Thiede: *Auferstehung der Toten – Hoffnung ohne Attraktivität?* Göttingen, 1991, 216.

¹⁹II. János Pál Levele a Családokhoz 1994-ben, a Család Évében.

²⁰Vö. Terry Gilliam: *Brazil* című 1985-ben forgatott science-fictionje, amiben a nyugat halálfélelmét kellő gúnnyal jeleníti meg a rendező.

hát, mint az, ami itt zajlik körülöttünk, előttünk, bennünk: „a titok csak a titokban tud létezni, minden réteg újabb rétegekre nyit, egy soha véget nem érő folyamat láncolatában. A rejtvény pusztá logika, ok-okozat kapcsolatára épül, mert rendszere zárt. A rejtély ezzel szemben nem egyelvű, hanem millió ismeretlennel él. Lezáratlan labirintus, lényege a szüntelen hívás: »még tovább«”.¹⁵ A bizonyosság-kritérium elutasításából származó lemondás beismerése mellett tehát a remény telítődésének megragadása (a „még tovább” kifejezése) is feladat marad. A paradoxon kínálja magát: elvethető és továbbgondolható. A film esetében „magának az absztrakciónak a fogalmát azonban kissé pontosabbá kell tennünk. Hamis az a kettősség, mely a konkrét-absztrakt ellentét-párban a kézzelfogható és az elérhetetlen, vagy a fizikai és a mentális valóság sarkpontjait látja. Absztrakt lehet bármely tárgy, ha képes arra, hogy valamely, magán túlmutató tartalmat képviseljen, valamit helyettesítéssel kifejezzon.”¹⁶ E logika alapján tárgy lehet bármi, ami absztraktnak tűnt, vagy amit eddig annak mondtak. Gondoljunk a közelítő erdőre Kurosawa *Véres trónjában*, a madárra Tarkovszkij *Tükörjében*. Bergman egy embert, egy arccal bíró emberi alakot állít a halál helyébe, aki aztán sakkozni kezd a film másik fontos szereplőjével, a lovaggal. A halál nem tudja, mi következik őutána, de emberarcával szemben le lehet ülni, sakkozni lehet vele, és ha alkalom adódik rá, meg is lehet szökni előle. Tarkovszkij madara sem tudja, hogy kerül egy mozgóképi festménybe, aztán meg egy betegágyba, de filmbeli jelenléte önmagát beteljesítő értelmet kap. A közeledő erdő Kurosawánál nem (csak) önmagát hozza egyre közelebb, hanem valami mást is, amivel szembesülni kell majd valamikor. A múlttal és jövővel teljes jelenidő, a végidő imaginárius jelene nyílik ki, tárul föl ebben az eszkatológikus logikában.¹⁷

Általános az érdeklődés (a közösségi és egyéni élet minden korszakában) a tekintetben, hogy „van-e még valami a halál után?”¹⁸ A csillagászok, kibernetikusok, fizikusok szerint vége lesz földi életünknek — ez maga a közöttünk élő „kozmológiai eszkaton”, még akkor is, ha egyelőre nem törődünk vele. Szeretnénk beérni a kézzelfogható tényekkel, és eközben a „halál civilizációját”¹⁹ szemléljük. Ezt természetesen a filmrendező is érzékeli.²⁰ Bergman előbbi filmjében, aki a halállal kezd „szemezni”, halálfia lesz. A halál önmagát média-tükrökben tükrözteti, tetszelgése nem ön maga elfogadásából, ön maga reménnyel telítődéséből lesz olyan vonzóvá — ehhez önmagában gyöngye lenne. A halál saját civilizációjában folytonosan kiszolgáltatja magát egy olyan erőnek, amelyik — látszólagos és hamis alázatából (és félelméből) következően — arra sem tart igényt, hogy néven nevezze őt. Senkivé válik, olyan senkivé, aki apokaliptikus erejéből következően mindenkinél erősebbnek hiszi, mutatja magát. Apokaliptikát játszik, utolsó ítéletet mímél, csillagközi atomhalál-parádét, és varázslása közben me-

²¹Az utóbbi évek magyar filmalkotásai közül említjük meg Szaladják István: *Aranymadár* (1999) című kisjátékfilmjét, Dér András: *Kanyaron túl* (2001), Hajdu Szabolcs: *Tamara* (2003), Mundruczó Kornél: *Kontroll* (2003), Mispál Attila: *A Fény ösvényei* (2005), Gárdos Péter: *A Porcelánbaba* (2005) című nagyjátékfilmjét.

²²„A gondolatokat egy érzelmi sokkigazság fényében kell megérteni. Eisenstein, az értelmiség jobban tudta mai kollégáinál, hogy egy film célja sosem lehet a racionális logikára való szorítás. Mikor az érzelmi és logikai elemek egységéről beszél, határozott megkülönböztetésüket hangsúlyozza. A montázs szerkezet csak akkor lehet hatásos, ha ki tudja fejezni az »érzelmi gondolkodás« titokzatos törvényeit. Ezért tévedtek azok, akik féltek Eisenstein elképzelésétől, erőltettnek és utópikusnak bélyegezve azt. Egyfelől Eisenstein »az érzelmek logiká«-járól beszélt, másfelől úgy tartotta, hogy a gondolat nem mindig követi a tények objektív törvényeit, hanem rendelkezik egy saját, mélyen rejlő, belső

redten csodáljuk ostorcsapkodásait. Hallgat Istenről, csak varázslásában pöröl vele, Istennel, akinek neve van, és aki a személyesnél személyesebb lét, és akinek neve a lét teljességét jeleníti meg. A Senki viszont (csalárd alázattal) beéri a névtelenséggel, pontosabban a név nélkülséggel, mert azt gondolja, név (jelentés, lét) nélkül lenni nagyobb alázatot jelent, mint a nevet (jelentést, életet) hordozni, vagy titokba rejteni azt és úgy, rejtekezve viselni, ahogy azt József tette Egyiptom földjén. A nevezetes névtelenség közepkori csöndjéből, a névtelen nevezetesség modernitás utáni tumultusa lesz — dermesztő média-hideg. A halál vonagló Salome-tánca közben az apokaliptikus Senki kiszolgáltatja övéit a táncnak. Neki adja át magát az, aki a halál médiatükör előtti fésülködésében gyönyörködik. Mind e mögött pedig a halál egyetemes civilizációja, mint valami pénztárgépekből összeálló, mindent számmá alakító mátrix; szorgosan és elégedetten csönget egy-egy lélek, rendező, színész, néző reménytelenségbe süllyedésének örömére. A film művészei (is) folyamatosan a (üdvösségre vonatkozó) reményeik és reménytelenségük eredőjében rögzítik belső-külső képeiket. A filmipar nagyrészt még azon dolgozik, hogy ki ne derüljön: a film is eljátszotta azt a reményünket, amit tőle, belőle akartunk magunknak. Üdvösséget akartunk tőle, és csak pénzt hozott az asztalunkra, vagy az apokalipszis illetéktelen és illetlen előrángatásával menekülést az eszkaton jelenidejűségéből. Szerencsére az eszkatologikus filmekben nincs több remény, mint az emberben, és a filmszemléken is csak annak örülünk igazán, hogy vannak emberek, akik műveikben megragadják a remény telítődésének kivételes, képekben rögzíthető pillanatait, és miattuk, műveik miatt valóban érdemes moziba menni.²¹ A rendezőnek is neve van, ahogy a teremtménynek is. A bölcsesség belső, képi dinamikája, és nem a filozófia; a személyes vallás, és nem a kultúrharcos álrítusok; a képek reményteli erejéből táplálkozó, nevét vállaló művész ragad magával az érzelmek logikájának világába.²² Az egész ember, akinek neve van, a szív titkaiban éli át önmaga valós lehetőségeit és korlátait. Nincs bölcsesség a szív képei nélkül, és a filmi történetmondás bölcsességére vonatkozóan is kimondható: a halál minden valódi történet vége. „Egy történet vége mindig szomorú. Ez amiatt alakul így, mert a történet végén ismét a többnyire unalmas valóságba leszünk visszabocsátva, és amiatt, mert alapjában minden történet szomorúan végződik. Egy történet, aminek jelentésteli vége van, csalárd megtévesztés. És minden valódi történet vége a halál.”²³ Kemény beszéd, de ha jól akarjuk érteni, látszólagos radikalitását nem tarthatjuk primitívnek. A felvetett probléma ugyanis mély összefüggésekre utal, amelyek továbbra sem vonható ki az értelemadás; másképpen feltéve — a bizonyosság kérdés; kissé átalakítva — az üdvösségkérdés irányába történő tájékozódásunkból.

jelentéssel is, melyet az alkotó rendel hozzá, azt kívánva, hogy közönsége is elfogadja azt." Bíró Yvette: *A rendetlenség rendje*. i. m. 168.

²³Idez egy filmszöveget I. Kirsner: i. m. 80.

Üdvösségkérdés és értelemkérdés

²⁴Uo. 15.

²⁵Vö. D. Pollack: *Individualisierung statt Säkularisierung? Zur Diskussion eines neueren Paradigmas in der Religionssoziologie*. In: K. Gabriel (szerk.): *Religiöse Individualisierung oder Säkularisierung*. Gütersloh, 1996, 57skk.

Az itt és most alakuló eszkaton imaginárius jelenléte

²⁶Vö. Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, 1992, 18–20.

Mi lehetne a filmművészet üdvösségghordozó jelentősége? Az ember gondolkodásának és létének szétválasztásakor a posztmodern ugyanúgy, ahogy azt már a dadaizmus megtette, az értelmesség fogalmát kiegészíti az értelmetlenséggel, majd e szembenállást elmélyíti egy továbbit, amikor is szembeállítja az értelmetlenséget az értelem nélküliséggel. Ezzel a szembenállással látszólag még messzebb kerültünk korábbi alapkérdésünktől, ami az értelmesség (bizonyosság) kritériumára vonatkozott. Amióta — az André Bazin által sokat emlegetett — a műben munkáló funkcionalitás motívumát (ami mégiscsak a film belső világának koherenciáját, tartalmi és formai „ésszerűségét” biztosítja) az új filmanalízis konokul és folyamatosan „ideológiának” bélyegzi, az ésszerűség emlegetése tehát több mint problematikus. Ráadásul az üdvösségkérdés végelemzésben megegyezik az értelemkérdéssel. A film léte saját leghétköznapiabb lényegéhez kötődik, amennyiben filmről csak annyiban lehet szó, amennyiben „a filmet nézők nézik” és értik.²⁴ Az értelmesség tételezése Bazinon, Heideggeren, Hegelen keresztül (amennyiben Hegel a művészet funkcióját annak igazsághordozásában látja) a teljes középkoron, Plótinoszon át egészen Platónig vezet. A „filmet nézők nézik” — ezzel az egyszerű, de lényegi vonatkozással egyébként a második, a posztmodern világ-háború vezérei, filmmegrendelői és tehetséges filmesei, valamint napjaink televíziós, háborús show-műsorainak megrendelői és szolgáltatói is tisztában voltak, vannak. Igazolva az értelmesség kritériumára vonatkozó, filmekben manifesztálódó reményt. A láthatatlan film, a senkinek semmiről sem szóló film ugyanolyan, mint a „láthatatlan vallás”: a láthatatlan vallás talán épp azért nem is látható, mert egyáltalán nem is létezik.²⁵ A filmművészet mint szakmai érdeklődések, hitek és alkotások mentén szerveződő közeg, látható, alkotásokban kifejeződő módon tesz tanúságot hitéről, hitetlenségéről. A film nem kerülheti ki (és nem is kerüli ki) a művészet-jellegére nehezedő terhek elhordozását. Előzetes lemondása tehát nem arra vonatkozik, ami kötelessége, hanem arra, ami illetékességi körén túl húzódik. A bizonyosság, a válasz, a bizonygatás nem a rendezőé, de örökös szomszágának reményre szomjazó, alkotásaiban megnyilatkozó dinamikája — ha tetszik, kinyilatkoztatja az itt és most közöttünk alakuló *eszkaton* imaginárius jelenlétét. Nem áll az ecset, a zeneeszköz, a kamera objektívje és a valóság közé. Ez az objektivitás a valóság új szakadékaiba ránthatja és eddig ismeretlen magasságaiba emelheti a fogyasztót, a nézőt, a befogadót. Amennyiben pedig a film (ábrázolás- és kifejezőmódja) az igazságot hordozza, sikerülhet a (még csak az inspiráció által előhívott) képzeletben jelenlévőt, a lehetségest a hihetőn keresztül a valószínű irányába mozdítani.²⁶ A valószínű, az eljövendő pedig a film és a néző jelenidejű valóságává válhat.